

Fr. 2.50

# CAMERA

INTERNATIONALE MONATSSCHRIFT FÜR PHOTOGRAPHIE UND FILM    INTERNATIONAL MAGAZINE FOR PHOTOGRAPHY AND MOTION PICTURE  
REVUE MENSUELLE INTERNATIONALE DE LA PHOTOGRAPHIE ET DU FILM

XXIX. JAHRGANG    NR. 5    MAI 1950





Verpassen Sie jetzt nicht die einzigartige Gelegenheit, den Frühling in seiner vollen Buntheit festzuhalten und alle die vielen fröhlichen Motive einzufangen, um sie für immer in ihrer ganzen natürlichen Farbenpracht zu besitzen. Es ist ja so einfach mit den bestbewährten „Kodak“-Farbenfilmen:

## «KODACHROM»

## «EKTACHROM»

**KODACHROM-Farbenfilme** für 35 mm Kleinbild- und Kodak-Bantam-Kameras. Zu körnlosen Diaspositiven verarbeitet, zeichnen sich alle KODACHROM-Aufnahmen in der Projektion durch ihre Frische, Farbenreinheit und hohe Plastizität aus. KODACHROM-Filme sind im Format 24 x 36 mm in Streifen zu 20 und 36 Bildern erhältlich.

### KODACHROM-Farbenfilme:

K 135/20	24 x 36 mm	20 Aufnahmen	Fr. 10, *
K 135/36	24 x 36 mm	36 Aufnahmen	Fr. 20, *
K 828	28 x 10 mm	11 Aufnahmen	Fr. 9, **

\* für Bantam-Kameras - Kodak Co. etc. \*\* für Kodak-Bantam-Kameras.

In diesen Preisen sind das Entwickeln und das Rückporto nach Ortschaften in der Schweiz inbegriffen.

**EKTACHROM-Farbenfilm** für 6 x 9 Rollfilm-Kameras. Mit dem EKTACHROM-Film verfügen Sie über einen Farben-Rollfilm, der Ihnen Durchsichtsbilder von außergewöhnlicher Brillanz und erstaunlicher Naturtreue liefert. EKTACHROM-Filme können nach einem vereinfachten Umkehrverfahren von fortgeschrittenen Amateuren selbst oder von Fachleuten verarbeitet werden. Es gibt Spezialisten, die Ihnen diese Filme in 3 bis 6 Tagen entwickeln. Erkundigen Sie sich bei Ihrem Photohandler!

### EKTACHROM-Farben-Rollfilme:

E 120	6 x 9 cm	6 Aufnahmen	Fr. 7, *
E 620	6 x 9 cm	6 Aufnahmen	Fr. 7, *

# CAMERA

kann in folgenden Ländern abonniert werden:  
peut être abonnée dans les pays suivants:  
can be subscribed to in the following countries:

## Argentinien

Liberia E. Butelspacher, Apartado 50, Buenos Aires

## Belgique

J. Geeraerts, 34, rue Delescluze, Berchem-Anciens  
Julius Deprez, Bergstrasse 29, Eupen

## Brasilien

Agencia de Revistas Stark, Caixa Postal 2706, São Paulo  
J. Farkas, Caixa Postal 2630, São Paulo

## Dänemark

Belgisk Import Compagni, Landemærket 11, København  
C. A. Reitzel, Nørregade 29, København

## Deutschland

Presse-Vertriebsgesellschaft m.b.H., Mainzerlandstraße 227,  
Frankfurt a. M.

## Great Britain

E. Nelles, Bookseller, 11, Dominion Street Finchbury,  
London E. C. 2  
Baily Bros. & Swinfen Ltd., 26-27 Hatton Garden,  
London E. C. 1

## Finnland / Suomi

Akatemien Kirjakauppa, Helsinki  
Rautatiekirjakauppa Oy, Helsinki

## France

Marc Lédère, 22, rue de Nancy, Chavigny (M.-et-M.)

## Holland

Internat. Agency for Trade Journals, Hendriklaan 73,  
Roosmond  
N. V. Uitgeverijmaatschappij "Focus"  
Fotografische Literatuur, Bloemendaal N. H.  
Fotohandel Kupferschmidt, Laan van Meerdervoort 43,  
Deo Haag  
Meulenhoff & Co., Beulingstraat 2-4, Amsterdam

## India

Continental Photo Stores  
243-45 Hornby Road, Bombay 1

## Italien

Franco di Conno, Via Settala 19, Milano

## Luxembourg

Messagerie Paul Kraus, 29, rue Joseph-Junck,  
Luxembourg-taxe

## Norwegen

Narvøene Kinokompani, Stortingsgata 2, Oslo

## Oesterreich

Verlag Josef Gottschamml, Linke Wienzeile 36, Wien 56

## Portugal

Alvaro Gonçalves Pereira, P. Das Restauradores 13/29, Lissabon

## Schweden

Eritzes Kungl. Hovbokhandel, Fredsgatan 2, Stockholm  
N. J. Gumperts Bokhandel, Göteborg  
Nerlens Foto AB, Box 95, Stockholm  
Wennergren-Williams A.B., Box 657, Stockholm

## Tschechoslowakei

Orbis Zeitungsvertrieb, Stalinova 56, Prag XII

## U.S.A.

Dr. Charles Beitz, 16 West 90th Street, New York 24 N. Y.  
Bayville Foreign Trade Service, 5700 Oxford Street,  
Philadelphia 31, Pa.

# CAMERA

INTERNATIONALE MONATSSCHRIFT FÜR PHOTOGRAPHIE UND FILM  
REVUE MENSUELLE INTERNATIONALE DE LA PHOTOGRAPHIE ET DU FILM  
INTERNATIONAL MAGAZINE FOR PHOTOGRAPHY AND MOTION PICTURE

XXIX. JAHRGANG

NR. 5

MAI 1950

## INDEX

Umschlag / Couverture / Our Cover

Photo: Edouard Brohat: Ferien / Vacances / Vacation

Edouard Brohat

Lob der Gräser / Eloge de l'herbe / In Praise of Grasses

Orpheus / Orphée

Photographen unter sich / Les photographes entre eux / Photographers notes

Rendez-vous mit dem Französischen Film in Zürich

Mitteilungen

Photo-Ausstellungen

REDAKTION: WALTER LAUBLI

ABONNEMENTS / SUBSCRIPTIONS

Jährlich S. Fr. 26,-, halbjährlich S. Fr. 13,-, Einzelnummer S. Fr. 2.50

VERLAG C. J. BUCHER AG., LUZERN (SCHWEIZ)  
ÉDITEURS: C. J. BUCHER S. A., LUCERNE (SUISSE)  
PUBLISHED BY C. J. BUCHER LTD., LUCERNE (SWITZERLAND)

# EDOUARD BOUBAT



Es war vor mehr als 3 Jahren, zur Zeit meines ersten Aufenthaltes in Paris, wo ich das erste mal mit Boubats Arbeiten zusammentraf. Damals, während der Einrichtung einer Ausstellung französischer Photographien, stattete ich dem zweiten National-Salon für Photographie einen Besuch ab. In einer entfernten Ecke des Raumes hingen zwei Photographien eines jungen unbekannten Photographen. Von allen Bildern der Ausstellung beeindruckten mich diese beiden Aufnahmen am stärksten. Der Katalog gab den Namen des Photographen als Edouard Boubat, 2, Rue Dantancourt, an. Eine Stunde später wurde ich von einem freundlichen jungen Mann begrüßt. Er wohnte in einem kleinen Appartement über den Dächern von Montmartre. Als ich Edouard die Hände schüttelte, wollte ich, daß ich einen Glauben vor mir hatte. Einen Glauben in der Art, wie es nur Poeten sein können. Ein Glaube, der nicht aus Logik und Verstand geboren wird, sondern aus Liebe und Einsicht. Und kommen Kriege, Revolutionen, Hungersnöte, dieser Glaube besteht weiter. Boubat hatte seine Bilder am Boden ausgebreitet, und wir suchten 5 oder 6 Photos aus, um diese nach New York zu senden. Einige dieser Photos wurden weltberühmt, und in den 3 Jahren, die seitdem verstrichen sind, habe ich seine Entwicklung und sein fortwährendes Wachsen beobachten können.

Es war nach dem Krieg, im Jahre 1946, als Boubat zu photographieren begann. An einem trüben Herbsttag ging er mit einem Rollencord in den Jardin du Luxembourg und photographierte ein junges Mädchen, welches sich mit gefallenen Blättern zugedeckt hatte. Es war, als ob durch all die schrecklichen Jahre des Krieges und der Besetzung die Kräfte des Lebens versteckt und beschützt gewesen wären von diesen freundlichen Bäumen und daß sie jetzt mit dem Frieden neu geboren wurden. Gesehen und photographiert mit möglichst einfacher Technik, ist es typisch für alle Werke von Boubat, daß er nur an dem Innersten und Wesentlichsten, was er zu sagen hat, interessiert ist. Er verbannt alle unnötigen Details oder Steigerungen. Als Resultat hat seine Arbeit eine Macht und Kraft, wie man sie in der besten Poesie findet. Denn Boubat ist ein Poet der Kamera. Genau wie ein Poet eine Welt führen will, mit Empfindung und Gefühl, mitgeteilt in vorsichtig gewählten Worten, nimmt Boubat die Sammlung der Welt von Wirklichkeit um ihn herum in Betrachtung seiner Arbeit den Eindruck erhalten, wir sähen Röntgenbilder der uns umgebenden Welt. Es ist charakteristisch für Boubats Arbeit und aktive Teilnahme an allem, was er photographiert, daß wir das Gefühl erhalten, diese Bilder seien nicht nur aufgenommen, sondern in diesem Moment fest-

gehalten worden. Der Auslöser scheint immer dann abgedrückt worden zu sein, wenn er am tiefsten bewegt war. Als ob er zu sich sagen würde: „Dieses Spiegelbild ist genau das, was ich schon so lange suche. Dies und nur dies wird mich frei machen, und es muß gerade dieser Moment sein, koste es, was es wolle.“ So wie die Photographie eines Schlachtfeldes, kommen sie zu uns mit einem solch starken Sinn der Notwendigkeit und Direktheit, daß all das Kornige und Faserige der unwichtigen Details nur zur Stärkung beiträgt.

In seinem Porträt eines jungen Mädchens hat er den meist abstraktesten Ausdruck „Schönheit in einer Frau“ festgehalten. Hier sieht man ein junges Mädchen in dem Moment, wo all seine Lebenskraft und Lust in allen Einzelheiten — den Ohrklappen, den zarten, doch straffen Halsknochen, den erweiterten Nasenflügeln — wiedergegeben ist. Wir fühlen auch, daß es im vollen Bewußtsein über die große Verantwortung der Weiblichkeit und ihrer Aufrichtigkeit bereit ist, die Tragödie des Sich-Lebens anzunehmen.

„Le Gordiniers“, „Le Ménages“, „La Solitude“ und „Les Têtes de Veau, Face et profiles“ sind einige der größten Beispiele des Schrecklichen, die ich je gesehen habe, angewandt in schöpferischer Photographie. Entsetzen ist hier als reinigendes, wiederbelebendes Element gebraucht, gleich wie bei Bosch in der Malerei oder bei Edgar Allen Poe in der Literatur. Formich ist dies bis heute die größte Anschauung in Boubats Arbeit. Es ist Schrecken und Entsetzen im reinsten und absolutesten Zustand, das uns das furchtbar Verheerende einer alten Frau in Elend und Armut zeigen kann, und das in uns kommt, uns beim Gemick fällt und sagt: „Komm und sieh dir es an, verstehst du das?“

Boubats neueste Photographie, „Kalksköpfe, Vorderansicht und Profile“, spricht mit der absoluten Sicherheit und Endgültigkeit, die nur der Tod bringen kann. Dennoch spöttisch genug, sauber und funkelnd, ihre Augen geschlossen wie bei ungeborenen Säuglingen und überschüttet mit grünen Blättern und Petersilie, scheinen sie uns Lebenden zuzulachen. Sie hängen an jenen spitzen Haken mit der allgewaltigen Unschuld, welche nur der Tod bringt. Und wir die drei weißen Aeffchen scheinen sie uns zu verstehen und zu vergeben. Sie scheinen uns zu sagen: „Wir kennen eure Waage nicht, weder die Gramme, die Pfunde noch die Kilos, aber wir verstehen die Rolle, die sie in eurem Leben spielt. Und nachdem ihr uns getötet, zerlegt, sorgfältig gewogen und bezahlt habt, denken wir, daß ihr mit all eurer Kultur, eurer Liebe zum Schönen und eurer schrecklich exakten Logik, gerade unsere Köpfe als Dekoration braucht — ist der wunderbarste Witz der Welt.“

Louis Stettner



Ma première prise de contact avec les œuvres de Boubat date d'il y a trois ans, lors de mon premier voyage à Paris. Tout en organisant l'exposition des photographes français, je rendis visite au Second Salon national de la Photographie. Là, dans un coin perdu de la salle, se trouvaient deux photographies d'un photographe jeune et inconnu. Ces deux images eurent le don de m'émouvoir plus que ne le firent la majeure partie des autres vues exposées. Sur le catalogue, ce photographe était désigné du nom d'Edouard Boubat, 21, rue Dautancourt... une heure plus tard, je fus accueilli par un jeune homme sympathique et amical, dans un minuscule appartement surplombant les toits de Montmartre. Dès la première poignée de mains, je réalisais que je me trouvais en face d'un croyant, un croyant dans le sens où seul un poète peut l'être. Ce n'est une fois, ni née de la logique, ni du bon sens, mais de l'amour et de la compréhension; que vienne la guerre, la révolution ou la famine, cette foi persiste et progresse. Alors, Boubat avait étalé ses photographies sur le sol, et nous choisissons cinq ou six pour les envoyer à New-York. Quelques-unes de ces photographies devaient atteindre à une renommée mondiale et durant les trois années qui se sont écoulées depuis lors, j'ai pu observer la croissance et le développement incessants de leur auteur.

Ce fut après la guerre, en 1946, que Boubat commença à photographier. Par un gris matin d'automne, il se rendit avec un Rollei-cord au Jardin du Luxembourg et y photographia une jeune fille qui s'était enveloppée de feuilles mortes. Ce fut comme si, durant ces terribles années de guerre et d'occupation, les forces vitales avaient été cachées et protégées par ces arbres bienveillants, et comme si maintenant, avec la venue de la paix, elles devaient renaître à nouveau. Vue et reproduite avec la technique la plus simple, cette photographie synthétise l'œuvre de Boubat, qui ne parle qu'au cœur et exclusivement de ce qu'elle a à dire. Il élimine sans merci tout détail et toute gradation inutiles. Il en résulte un travail ayant une force et une grandeur transcendantes, qu'on ne retrouve que dans la meilleure poésie. C'est que Boubat est un poète de la caméra. Tout comme le poète qui rend sa pensée et ce qu'il ressent par une douzaine de mots bien choisis.

Boubat saisit l'ensemble des réalités complexes qui l'entourent, et le distille jusqu'à en extraire les données, en sorte qu'en regardant son œuvre, on a l'impression de voir le monde aux rayons X. C'est cette caractéristique de son œuvre et la participation active de Boubat avec ce qu'il photographie qui nous fait sentir que ses œuvres ne sont pas simplement « prises », mais « prises justement »! Il semble que l'obturateur ait été déclenché au moment précis où il était profondément ému. C'est comme s'il se disait: « Cette image, là, dans mon viseur, correspond exactement à ce que je cherche depuis longtemps. Elle seulement libérera, et cela doit se produire à tout prix maintenant, immédiatement. Ainsi, ses images nous viennent comme des vues d'un champ de bataille, avec un sens extraordinaire de la nécessité et de l'urgence, que le flou, l'absence de netteté dans les détails peu importants ne fait que renforcer.

Dans son portrait de jeune fille, il a concrétisé le plus abstrait de tous les termes, « la beauté d'une femme ». Il représente cette jeune fille au moment même où mille et un signes apparaissent, dans le lobe de son oreille, dans la délicate tension de son cou, dans ses narines dilatées, exprimant tout ce qu'une femme peut donner d'elle-même. On sent aussi qu'elle est pleinement consciente des responsabilités de sa qualité de femme et qu'en toute sincérité, elle est prête à accepter la tragédie du don d'elle-même.

« Le cordonnier », « Le ménage », « La solitude » et « Les têtes de veaux, face et profil » sont à ma connaissance quelques-uns des exemples les plus purs qu'il m'ait été donné de contempler, de l'horreur appliquée à la photographie constructive. L'horreur est appliquée comme catharsis, comme élément revivifiant, dans un sens très semblable à celui de la peinture de Bosch ou de la littérature d'Edgar Poe. Ceci est, à mon avis, et jusqu'à ce jour, le caractère le plus saillant de l'œuvre de Boubat. L'horreur, et l'horreur seule, dans son aspect le plus pur et le plus absolu, est capable de représenter le néant harcelant une vieille femme misérable et pauvre, et peut ensuite s'approcher de vous, vous saisir par la peau du cou et vous dire: « Et bien, venez maintenant... qu'en est-il? »

Karusell. Manège. Merry-go-round



Café Bierre



Madchen. Jeune fille. Girl



La dernière photographie de Boubat «Têtes de veaux, face et profil», parle de cette manière irrévocable et avec cette sûreté dont seule la mort est capable. Ce qui est ironique, toutefois, c'est que leurs yeux encore fermés comme ceux de bœufs pas encore nés, propres, scintillants et comblés de feuilles vertes et de persil, semblent se moquer de nous qui vivons encore. Elles sont pendues à ces cruds crochets, avec cette parfaite innocence que seule la mort peut susciter et, comme les trois singes sages, elles semblent nous comprendre et nous pardonner.

Elles semblent nous dire: «Nous ne savons lire vos divisions d'ici-bas, vos grammes, vos kilos ou vos livres, mais nous mesurons leur importance dans votre genre de vie, pensant qu'après nous avoir assassinés, démembrés, soigneusement pesés, puis payés, votre douce culture, votre amour du beau et votre logique terriblement exigeante, devraient vous suggérer d'utiliser nos têtes comme décoration... nous pensons que cela serait la plus belle farce de ce monde.»

Louis Stettner.

It was over three years ago, at the time of my first arrival in Paris, that I first came across Boubat's work. Then, while arranging an exhibition of French photographers, I paid a visit to the Second National Salon of Photography. There in a far corner of the room were two photographs by a young and unknown photographer; I was moved by these prints as I was only by very few of the photographs in the rest of the exhibition has been able to. The catalogue gave the photographer's name as Edouard Boubat, 21, Rue Dantecourt; and an hour later I was being greeted by a warm, friendly young man in a tiny apartment overlooking the roofs of Montmartre. As soon as I shook hands with Edouard, I realized that I was in the presence of a believer, a believer in the sense only that poets can be. It is a faith born not of logic or common sense but of love and understanding and come wars, revolutions or famines, it will go right on believing. Boubat now has his photos spread out on the floor and we are choosing five or six prints to send to New York. Some of these photos will become world-famous and in the three years that have passed since then, I have watched his never-ceasing growth and development.

It was after the war in 1946 that Boubat first started to take pictures. With a Rolleiand he went one grey Autumn day to the Jardin du Luxembourg and photographed a young girl who had covered herself with fallen leaves. It was as if all during those terrible years of war and occupation, the forces of life had been hidden and protected by these friendly trees and that now with the coming of peace, they were to be born again. Seen and printed with the simplest possible technique, it is typical of all of Boubat's work in that he is interested only in the very heart and essence of what he has to say. He eliminates unnecessarily all unnecessary detail or gradations. As a result his work has an elemental power and force which one finds in the best of poetry. For Boubat is a poet of the camera. Just as a poet will convey a world of sentiment and feeling in a dozen or so carefully chosen words, Boubat takes the complex world of reality about him and distills it until he has the very core of the matter; so that in looking at his work we have the impression that we are seeing x-rays of the world about us. It is this characteristic of his work and Boubat's active participation with whatever he is photographing that makes us feel that the photographs have not been taken but have just been taken. The shutter seems to have been always snapped when he was being profoundly moved. As if he were saying to himself: "This image

in my viewfinder is exactly what I have been searching for so long. This and only this will release me; and it must be now, right away and at all costs." So very much like photographs of a battlefield they come to us with such a terrific sense of necessity and immediacy that the graininess and the fuzziness of their unimportant details only serves to strengthen them.

In his portrait of a young girl he has defined the most abstract of all terms "beauty in a woman". Here is a young girl seen at a moment when all her vitality and freshness - in the lobe of her ear, the taut delicate neck bones, the dilated nostrils and in those thousand and one signs of a woman who wants to give of herself is being expressed. We also feel she is fully aware of the tremendous responsibilities of womanhood and in her sincerity, willing to accept the tragedy of giving. "Le Gardonnier", "Le Ménage", "La Solitude" and "Les Têtes de Veau", "Face et profil" are some of the purest and strongest examples I have ever seen of horror applied to creative photography. Horror here is used as a catharsis, as a revitalizing element in much the same way as Bosch in painting or Poe in literature. To me, this is the most important aspect of Boubat's work to date. It is horror and horror alone in its most pure and absolute state than can show you the terrible harrowing emptiness of an old lady in misery and poverty; and then come up to you, grab you by the scruff of the neck and say "Well, come on now, how about it?"

Boubat's latest photo "Calf Heads, front view and profile" speaks with the absolute finality and sureness which only death can bring. Ironically enough, however, clean and sparkling, these eyes still closed like unborn babes, and showered with green leaves and parsley herbs, they seem to laugh out at us, the still living. They hang on those bitter hooks with that innocence all powerful which death can only bring and like the three wise monkeys they seem to understand and forgive us.

They seem to be saying to us "We cannot read your scale here, the grams, the kilos or the pounds, but we understand its importance in your way of life and after having killed, dismembered and carefully weighed and paid for us, we think that you should finally and at last, with all of your gentle culture, your love of the beautiful and your terribly exacting logic, that you should use our very heads as a decoration - is the most wonderful joke in the world."

Louis Stettner.

1 Kleines Mädchen mit Blättern im Jardin du Luxembourg

Petite fille aux feuilles, Jardin du Luxembourg

Little girl with leaves, Jardin du Luxembourg

2 Einsamkeit Solitude Solitude

3 Junges Mädchen mit Blumen Jeune fille aux fleurs Girl with flowers

4 Junges Mädchen Jeune fille Girl

5 Schaufenster Vitrine Window

6 Klausur eines alten Matrosen Interieur de marin Room of an old sailor

7 Schuster Cordonnier Cobbler

8 Mauer Mur Wall

















POSE DE  
TALONS  
WOOD-  
MILNE  
&  
MAXIM'S



LE  
VENDRE

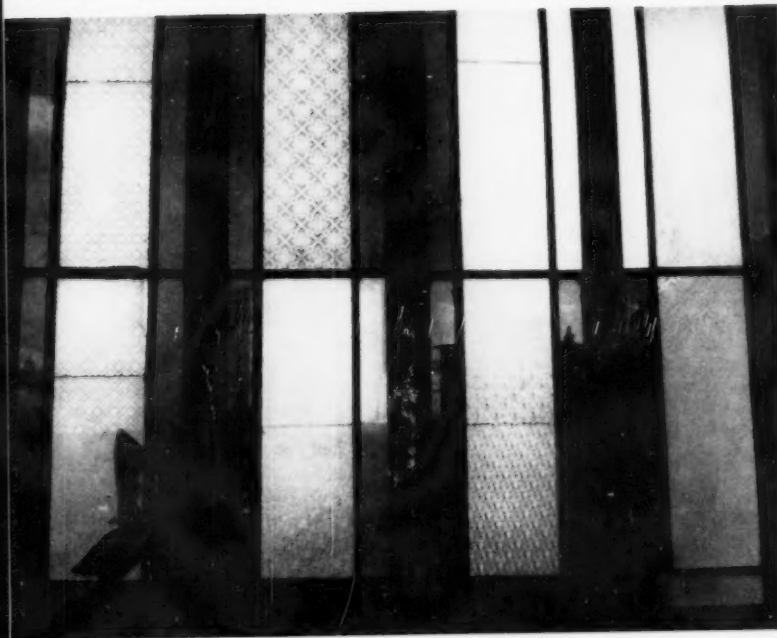




Kalbsköpfe Têtes de veaux Calf heads



Scheiben Vitres / Panes



Reinigung Nettoyage Cleaning



# Lob der Gräser

Zwei dieser Bilder sind während des Krieges entstanden. Das ist nicht ganz ohne Bedeutung. Denn hätten die Grenzen offen gestanden, würde man sich wohl an das Fremdländische, Bizarre und Außergewöhnliche gehalten haben, an Kakteen, Orchideen. So aber blieb man, auch photographierenderweise, im Lande und nährte sich — natürlich ging es nicht, daß man sich, photomäßig, nur von Gräsern nährte. Aber die Entdeckung, daß Gräser ein photogenes Objekt sind, das in seinem Formenreichtum immer wieder fasziniert, blieb. Vielleicht liegt es gerade an der Simplizität dieses Objekts, daß es erfäßbarer ist als Baum, Wald und Landschaft. Gehen wir es zu: es ist uns auch heute noch selten möglich, die Gesamtheit eines Waldes, eines Hügels in seiner Ganzheit zu erfassen; das liegt schon rein im Technischen bedingt. Es ist im Photographischen schwer, mehr als ein Objekt eindeutig zu erfassen, ob es sich nun um Gesicht, Vase, Nagel oder Möbelstück handelt. Das (photographische) Objekt ist eben im Moment der Aufnahme starr auf einen Gegenstand gerichtet, während das menschliche Auge eine Folge von Eindrücken so rasch erfäßt und als Sehbild komponiert, daß das »zusammenfassende« Bild wenigstens für Momente gegenwärtig ist.

Gräser haben im übrigen, außer dem optischen Reiz, noch eine andere »Anziehungskraft«: sie stellen eine Welt dar, in die einzudringen es sich lohnt — erst im Betrachten, Aufspüren und bildmäßigen Erfassen offenbart sich diese pflanzliche Welt. Und sie ist, wenn man so sagen kann, von architektonischer Schönheit. Dabei ist diese »Architektur des Halms, der Rispe und der Dolde« überdies belebt, durchpulst. Hier hätte nun das photographische Gefühl einzusetzen; diese Welt des im Winde zart Bewegten so festzuhalten, daß es auch in der Bildwiedergabe spürbar ist. Gibt es da Rezepte? Ich glaube kaum. Dunnhalmige Gräser, die am Wasser stehen, sind wohl anders zu erfassen als das In- und Nebeneinander einer krautigen Wiese; die hellen, beinfarbenen Halme einer Bergwiese müssen sich anders vom Himmel abheben, als sich etwa die weißen Kugeln des verblühten Löwenzahns im Dickicht des Grases zeigen sollen. . . . sollen Gräser als Teil einer Landschaft gezeigt werden, dann wird man den Windhauch abwarten müssen, der das Spiel der Luft in ihnen erst zeigt; mitunter ist hier die »Anschärfe« erst das Bild des Grases!

Wenn wir uns hier ziemlich eng im Thema beschränken, dann mit Absicht — mit jener nämlich, auch Sie dazu zu führen, in diesen »Stoff« einzudringen. Er wird — wenn diese paar Beispiele nicht enttäuschen — auch Sie irgendwie faszinieren. man weiß

Nr. 1. Es kommt auf den Standpunkt an! Es schadet nicht, wenn man sich ab und zu auch einen Schuh voll Wasser herauszieht, wenn man sich an Gräser am Wasser heranperscht — dafür ergibt sich eine klare Zeichnung der Gräser gegen das Himmel und gegenüberliegendes Ufer spiegelndes Wasser und reizvolles Spiel des Gegenlichts. Noch eine Aufnahme mit Stativ! F 12 : 1/2 sec. Gelbfilt. Vorsatzlinse.

Nr. 2. Es ist nicht gesagt, daß nur ein Aehrenfeld den Begriff »Sommer« zu veranschaulichen vermag; die gegen den fast schweren dunkel-

blauen Augusthimmel ragenden Dolden, Rispen und Halme vermitteln ebenso gut den Eindruck von ländlichem Sommer, von Wärme und summenden Insekten. Auch hier hat es sich gezeigt, daß ein praktisches kleines, aber stabiles Stativ von Nutzen ist. F 11 : 1/10 sec. Hochstempfindlicher Film. Starker Gelbfilt.

Nr. 3. Man kann natürlich sagen, daß verblühter Löwenzahn nicht Gräser im eigentlichen Sinne seien. Aber hier ging es darum, in diese Dschungelwelt einzudringen und das reizvolle Spiel von runden hellen Formen hinter dem Gitter der Halme wiederzugeben. Erst nach

längerem Erwarten war das Licht so, daß diese flaumigerichen Kugeln so richtig im Licht standen. Ein Stativ war unerlässlich, und die Expositionszeit lag näher bei einer Sekunde als bei einer halben. F 12 : 1 sec. Vorsatzlinse.

Nr. 4. Auch hier sind es nicht Gräser im Sinne von Halm und Ähre, aber diese verblühten, silbrig schimmernden Pflanzen zwischen den betonten zwei Senkrechten des Vordergrundes geben dem Bild Tiefe und »Luft«, wobei die weiche Zeichnung der fernen Berge noch zur Stimmung beiträgt. F 11 : 1/30 sec. Pancho Film.

Two of these pictures were taken during the war. This fact is not completely without significance. For if the frontiers had remained open, people's attention would have been attracted by what was exotic, strange and out of the ordinary — cactuses or orchids for example. As it was, people had to stay at home and make do with what they had, even where photography was concerned — though of course our photographic appetites were not content to feed on grass alone! But the discovery remained with us that grasses make a photographic theme which in the wealth of its forms reveals a continual charm. Perhaps it is merely the simplicity of this theme which makes it an easier one to handle than that of a tree, a forest or a landscape. Let us admit that even nowadays it is seldom possible to capture the whole of a wood or the whole of a hill — for purely technical reasons. In photography it is difficult to capture clearly more than one object at a time, whether it be a face, a vase, a nail or a piece of furniture. At the moment of taking the photograph the lens is firmly fixed on one object, while the human eye records a succession of impressions and forms them into a visual image so quickly that the picture as a whole is actually present for a moment at least.

Moreover, in addition to their visual charm, grasses hold another attraction for us; they represent a world which is well worth penetrating; it is only after having tracked it down, looked at it long enough and made it our own in all the variety of its forms, that we really begin to know this plant world. It possesses, if one may say so, an architectural beauty of

## In Praise of Grasses





No. 1. It all depends on the point of view! It does not matter at all if one gets a show full of water from time to time while hunting around for "Grasses at the Water's Edge"—in return one gets a good outline of the grass against the sky and the water reflecting the opposite bank with a charming play of against-the-light effects. Yet another photograph taken with a stand! F 12  $\frac{1}{3}$  sec. —Yellow filter.

No. 2. It is not true that the idea of summer can only be conceived by a field of corn; the towering umbels, panicles and stalks, standing out against the dark blue slightly heavy August sky, give just as vivid an impression of a summer's day in the country, of warmth and buzzing insects. Here, too, it has been proved that a practical and small but steady stand can be of great use. F 11  $\frac{1}{30}$  sec. High speed film. Strong yellow filter.

No. 3. It may be said that dandelions are not grass in the true sense of the word. But here it was a question of penetrating into this "jungle world" and reproducing the charming play of bright round forms behind the "fences" of stalks. It was only after waiting a long while that the light became just right for those soft fluffy balls. A tripod was indispensable and the exposure time was nearer a second than half a second. F 12  $\frac{1}{4}$  sec.

No. 4. Here, too, these are not grasses in the sense of stalks and ears. But these full-blown shining silver plants between the two prominent pillars of the foreground give the picture depth and air and, at the same time, the faint outline of the distant mountains adds atmosphere. F 11  $\frac{1}{30}$  sec. Panchromatic film.



its own. Moreover this "architecture of the stalk, the panicle and the umbel" is alive and pulsing. And here is where the photographic sense comes in—in order to capture this world, swaying gently in the breeze, in such a way that it is also visible in our photographs. Is there any rule for this? I hardly think so. Tall thin grass has to be treated quite differently to the wild confusion of a meadow; the bright and coloured stalks in a mountain meadow must stand out quite differently against the sky than, for example, the way in which the downy white heads of dandelions must be shown in the thick grass. If grasses are to be shown as part of a landscape, then one must wait for the first breath of wind to show the right play of the air in them; how often "soft-focus" is merely the picture of the grass!

If we are sticking somewhat closely to the theme, it is with a purpose—that of leading you to this world of plants and encouraging you to penetrate it. If you have not been disappointed by these few examples, then I am sure that you too will be completely fascinated.

marvss

## Eloge de l'herbe

Deux de ces photos furent prises pendant la guerre. Cela n'est pas tout à fait dépourvu d'importance. Car si les frontières avaient été ouvertes, on s'en serait tenu de préférence à tout ce qui est étrange, bizarre ou extraordinaire—à des cactus, des orchidées. Mais dans ces circonstances, on est resté au pays, même en ce qui concerne la photographie, et on y a cherché sa nourriture... naturellement notre appétit photographique ne s'est pas contenté d'herbe! Mais il n'en reste pas moins que nous avons fait une découverte: l'herbe est un thème photographique, qui recèle dans la richesse de ses formes un charme continu. C'est un thème plus facile à traiter que celui que nous offrent un arbre, une forêt ou un paysage; cela tient sans doute à sa simplicité même. Admettons-le: il est vrai que, de nos jours, il ne nous est plus guère possible de saisir une forêt dans son ensemble, une colline dans sa totalité; cela provient de raisons purement techniques. En photographie, il est difficile de fixer clairement plus d'un objet à la fois, qu'il s'agisse d'un visage, d'un vase, d'un angle ou d'un meuble. L'objectif, au moment de la prise de vue, est fixé sur un seul objet tandis que l'œil humain saisit une série d'objets et en compose une image visuelle avec une telle rapidité que l'image complète existe réellement, pendant un moment du moins.





L'herbe a d'ailleurs, à part son charme optique, un autre attrait, celui de reproduire un monde où il vaut la peine de pénétrer... ce n'est qu'après l'avoir cherché, longuement contempler et après avoir saisi dans toutes ses formes que l'on commence à connaître ce monde des plantes. Et il est, si l'on peut dire, d'une beauté architecturale. De plus cette « architecture de tiges, de panicules et d'ombelles » est pleine d'animation, toute palpitante de vie. C'est là que devrait intervenir le sentiment photographique, restituer ce monde délicat en mouvement dans le vent de manière à le rendre sensible même dans son image. Y a-t-il une recette ? Je ne crois pas. Les herbes hautes et minces qui se trouvent au bord de l'eau demandent un traitement bien différent

de celui que réclame une prairie luxuriante; les tiges claires et colorées d'une prairie de montagne doivent se détacher contre le ciel autrement que ne doivent se montrer, par exemple, les têtes blanches des pissenlits en graine dans l'épaisseur de la verdure... veut-on montrer l'herbe dans le cadre d'un paysage, dans ce cas, il faut attendre le premier souffle de vent qui y fait apparaître le jeu des airs, à ce propos le flou n'est-il pas l'image même de l'herbe ?

Si nous nous limitons étroitement à ce sujet, ce n'est pas sans intention : celle de vous rapprocher de ce monde nouveau, de vous y introduire. D'une manière ou d'une autre, il vous fascinera aussi... pour peu que ces quelques exemples ne vous aient pas déçus. maucys

N° 1. Tout dépend du point de vue ! Peu importe que de temps en temps on se mouille les pieds lorsqu'on est en quête d'herbes au bord de l'eau... pour récompense on a un clair contour des herbes contre le ciel, les reflets dans l'eau de la rive opposée et les jeux prestigieux du contre-jour. Encore une photo prise avec pond. F 12  $\frac{1}{10}$  sec. — Filtré jaune.

N° 2. Il n'est pas dit que seul un champ d'épis soit capable d'illustrer l'idée de l'été... les ombelles, les panicules et les tiges qui se dressent contre le ciel bleu foncé et un peu lourd du mois

d'août donnent bien aussi l'impression d'été à la campagne, de chaleur et d'insectes bourdonnants. Ici aussi on a constaté qu'un triepied pratique, petit mais stable, est utile. F 11  $\frac{1}{10}$  sec.

Film supersensible — Puissant filtre jaune.

N° 3. On peut naturellement dire que les pissenlits en graine ne sont pas de l'herbe au vrai sens du mot. Mais ici il s'agit de pénétrer dans cette jungle et de reproduire le jeu charmant des formes rondes et claires derrière la « grille » des tiges. Ce n'est qu'après une assez longue attente que ces boules au duvet léger se

trouvent dans la bonne lumière. Un pied était indispensable et le temps de pose se rapprochant d'une seconde davantage que d'une demi-seconde. F 12  $\frac{1}{10}$  sec.

N° 4. Là non plus il ne s'agit pas d'herbes si l'on entend par là des tiges et des épis; mais ces plantes fanees aux reflets argentés qui se dressent entre les deux perpendiculaires marquées de l'avant-plan donnent à l'image de la profondeur et de l'air, et le contour léger des montagnes ajoute en même temps à l'ambiance. F 11  $\frac{1}{10}$  sec. — Film panchrom.



Photo Erik Bauer: Summer - Ete - Summer







# O R P H É E

Dans le numéro de février de «Camera», à la page 64, nous avons signalé le nouveau film «Orphée», de Jean Cocteau. Entre temps, il nous a été possible, au cours d'une interview avec Jean Cocteau, d'obtenir de nouvelles précisions sur la naissance de ce film, ainsi que de très intéressantes prises de vue que nous publions ici.

LA RÉDACTION.

In the February number of "Camera" (p. 64, we spoke about Jean Cocteau's new film "Orpheus". Since then, in an interview with Cocteau himself, it has been possible for us to learn more about the way in which the film was made and also to obtain some very interesting shots from the film which we take great pleasure in reproducing here. THE EDITOR.

Des prises de vues très curieuses ont été effectuées dans les ruines dévastées et abandonnées de l'Ecole de Saint-Cyr — anéantie par bombardement aérien en 1944, lorsqu'il fallut isoler rigoureusement les approches de la Normandie...

Là, M. Cocteau trouva les aspects désolés et vides qui caractérisent les approches des Enfers. Christian Bérard, qui devait établir ce décor, venait de mourir, et M. Cocteau songea soudain que nos temps extraordinaires pouvaient sans peine lui fournir des aspects d'apocalypse!

Dans ces ruines étonnamment silencieuses, il situe la région intermédiaire entre la vie et la mort. C'est là, en traversant cette zone, que la Mort et ses compagnons prennent une forme visible; là aussi les morts conservent, un moment encore, une apparence momentanée due, nous dit Jean Cocteau, à la force de l'habitude, à la déformation professionnelle (de la vie!) dont il doit être difficile de se défaire!

Orphée, lorsqu'il croise quelques-uns de ces demi-fantômes, demande: «Vivent-ils?» On lui répond: «Ils le croient!».

Ces scènes ont été tournées au cours de quatre soirées et de quatre nuits, dans la lumière, à la fois violente et fausse, des projecteurs, coupée de coups de clarté et de coups d'ombre. Ces aspects étaient, sous l'éclairage des arcs, réellement extraordinaires: façades déclinquettées, pans de murs en loques, escaliers soudain rompus...; et partout des couches d'ombres, des taches de couleurs étranges se sont dessinées sur ces murs crevés, brûlés par l'incendie, dégradés par les pluies.

Dans cette zone équivoque des apparitions et des disparitions, les effets cinématographiques sont nombreux et saisissants; mais tous les trucages sont directs, sans aucune intervention de la machine Truena ni des appareils du laboratoire. C'est la prise de vues, aux possibilités et aux ressources ingénieuses et subtiles, qui prend la première place. Ainsi, dans une scène entre François Perier (le Chauffeur de la Mort) et Orphée (Jean Marais), on verra Perier (mort) marcher — ou plutôt s'avancer — immobile, à côté de son compagnon (vivant). Les deux interlocuteurs tournés séparément, ont été rapprochés par le jeu de la «transparence»: l'effet est obtenu grâce à la nouvelle machine américaine «à fixation parfaite pour images à la glace». La précision obtenue sur l'être photographié et l'être réel est rigoureuse.

La Mort tient là, dans un chalet dévasté, une sorte de P.C.; c'est en cet endroit qu'elle apparaît pour ses sorties vers le monde des vivants; elle émerge du vide — d'un miroir ou d'un jeu de miroirs. — C'est là qu'Orphée reçoit la permission de revenir à la vie sans tourner la tête; la scène le tribunal qui juge la Mort. C'est là que Jean Marais plonge les mains dans un sac de 100 kilos de mercure; premier signe de sa disparition...; car le mercure, opaque, cache les mains au fur et à mesure qu'elles pénètrent; l'effet d'effacement progressif est absolu, et en même temps les reflets et les frémissements à la surface du métal liquide ajoutent à la scène quelque chose de stupéfiant.

Mais, ces effets, M. Jean Cocteau les a voulu simples, et comme normaux; et en effet, pour les êtres surnaturels que nous allons rencontrer

Some very curious sequences were taken among the devastated and deserted ruins of the Saint-Cyr Military School, which was completely destroyed by bombing in 1944 when all possible approaches to the Normandy battle area were being rigorously sealed off.

Here Cocteau found the desolate and empty settings which characterize the entrance to Hades. Christian Bérard, who was to have created these scenes, had just died and Cocteau suddenly had the idea that our extraordinary times could easily give him the apocalyptic scenes he was looking for!

Amid these strangely silent ruins, he places the intermediate region between life and death. It is while passing through this zone that Death and her companions assume a visible form; here too, that the dead keep for a moment longer a fleeting semblance of life due, Jean Cocteau tells us, to force of habit, to a professional deformation (of life!) which it is apparently so difficult to throw off!

As Orpheus passes some of these semi-phantoms he asks: "Are they alive?" And he is told, "They think so!"

These sequences were filmed during the course of four evenings and four nights, under the violent and at the same time unnatural light of the projectors, cut by patches of brilliance and patches of shadow. These scenes under the arc lamps are really extraordinary: jagged façades of houses, broken-down stretches of walls, stairways suddenly ending in mid-air... and everywhere shadow upon shadow, splashes of strange colours standing out against these battered walls, burnt by fire and worn away by the rain.

In this equivocal zone of appearances and disappearances, the camera effects are both numerous and striking; but all the tricks are straightforward, without any assistance from machinery or laboratory apparatus. It is the shot, with its ingenious and subtle possibilities and resources, that is most important.

Thus in a scene between François Perier (Death's driver) and Orpheus (Jean Marais), Perier who is dead, is seen walking or rather floating forward by the side of his companion, who is alive. The two men were filmed separately and put together afterwards by means of "transparent" effects. These effects are obtained by using a new American machine which is "perfectly steady for taking pictures in a mirror"; the precision obtained on both the person photographed and the real person is remarkable.

Here, in a ruined chalet, Death holds a kind of Command Post; it is here that she becomes visible when she is going to visit the world of the living; she emerges from space — from a mirror or series of mirrors. It is here that Orpheus receives permission to return to life if he promises not to look back; here sits the tribunal which judges Death. It is here too that Jean Marais plunges his hands into a tank containing over 200 lbs. of mercury, the first sign of his disappearance... for mercury, being opaque, hides his hands as they sink in. The effect of gradual disappearance is perfect and at the same time the reflections, the quivering on the surface of the liquid metal, add something stupefying to the scene.

Photographie à gauche — Photography left side — Photographie links

Finale: la Mort, aidée par Heurtebise et Cégeste, reconduit Orphée parmi les vivants; on il retrouvera Eurydice. — Finale: Death, helped by Heurtebise and Cégeste, sends Orpheus back among the living, where he will find Eurydice again. — Finale: der Tod sendet Orpheus mit Hilfe von Heurtebise und Cégeste unter die Lebenden zurück, wo er Eurydice wiederfindet.

sur l'écran, ce sont là leurs procédés usuels et ordinaires d'apparaître ou de se comporter.

Tous les truccages, avons-nous dit, sont directs... c'est, chaque fois, l'imagination, l'ingéniosité, l'invention qui doit résoudre tous les problèmes que le poète Jean Cocteau posait au chef-opérateur Nicolas Hayer, dont le savoir-faire sut, en effet, trouver l'artifice ou la ruse, qui permettait de jouer de la lumière et de l'ombre sur la couche sensible!

Surtout ces artifices, il les utilise sans éclat, sans roulement de tambour, sans en souligner l'imprévu ou le fantastique. Par-dessus tout, en effet, il a voulu éviter de donner à son film une allure d'étrangeté extraordinaire, troublante et mystérieuse. Le ton du récit est naturel et facile; et si, dans le fil du récit, il y a des trous et comme des coupures, c'est parce que, là aussi, il y a des choses que nous ne savons pas!

M. Cocteau, pour rendre son récit plaisible, a voulu que la Mythologie devienne proche de nous; par conséquent, il fit des emprunts à la Mythologie moderne qui nous entoure.

Les voix de la radio, les panées d'électricité, les tribunaux d'épura-

But Cocteau wanted these effects to be simple, as though normal; and, indeed, for the supernatural beings we are going to meet on the screen, they are their usual and ordinary ways of appearing and behaving. As we have said, all the tricks are straightforward... It was imagination ingenuity and inventiveness every time which were to solve the problems that the poet Jean Cocteau set his chief operator, Nicolas Hayer, whose skill succeeded in finding the artifice or ruse which made it possible to play with light and shadow on the film.

And above all, he uses these artifices quietly, without any fuss, and without stressing the unexpected or fantastic in them. More than anything else he wished to avoid giving his film an appearance of peculiar strangeness, disturbing or mysterious. The tone of the narrative is natural and easy; and if in the thread of the tale there are gaps or what might appear to be cuts, it is because here too there are things we do not know!

In order to make his story plausible Cocteau wanted Mythology to be brought near to us; consequently he has borrowed from the modern mythology which surrounds us. Voices on the radio, electricity breakdowns, purging tribunals, things with which we are familiar, all pass us



Jean Marais, Orphée, entre dans le domaine de la Mort: ses gants lui permettent de franchir l'obstacle des glaces.

Jean Marais, Orpheus, enters the Domain of Death: his gloves enable him to pass the barrier of mirrors.

Jean Marais, Orpheus, betritt das Totenreich: seine Handschuhe erlauben es ihm, das Hindernis aus "Spiegeln" zu durchbrechen.



Gégiste mort va être ressuscité «mort» dans le Domaine de la Mort.

The dead Gégiste is to be revived «dead» in the Domain of Death.

Gestorben, wird Gégist im Reich der Toten «zum Tode» auferweckt werden.

tion, qui sont pour nous habituels, nous dépassent cependant, chargée d'énigmes que nous n'approfondissons pas!

Tout, ainsi, dans le film, aura l'apparence de faits usuels et normaux! On a dit qu'on y verrait des anges: c'est une erreur. François Perier n'est pas un ange: c'est un jeune étudiant mort que la Mort emploie comme chauffeur.

Le cinéma apparaîtra, dans *Orphée*, comme une «écriture» spéciale, choisie et utilisée par un poète. Il faut nier qu'un tel film, inspiré par l'esprit de poésie, soit une entreprise hardie ou chimérique. Comme il y a plusieurs sortes de musique ou de littérature, il est légitime qu'il y ait, dans le cinéma, des réalisations à caractère purement industriel, ou que certains filment des pièces de théâtre. Mais il doit y avoir place aussi pour des films qui sont d'ambitieuses expressions d'art, vues et racontées par un poète.

Pierre Michaux.

by, however, full of enigmas into which we do not bother to look deeply! Thus everything in the film will have the appearance of ordinary and normal occurrences; it has been said that there will be angels in it; this is not so. Perier is not an angel; he is a young student who is dead and whom Death uses as her driver.

In *Orpheus* the cinema will appear like a special kind of medium, that has been chosen and used by a poet.

No one can say that this film, inspired as it is by the spirit of poetry, is a venturesome or fanciful undertaking. Just as there are several kinds of music or literature, so in the cinema too it is only right that there are some films of a purely industrial character, or that some directors make films out of stage plays. But a place must also be found for films which are ambitious expressions of art, visualised and told by a poet.

Pierre Michaux.

# ORPHEUS

*Wir haben in der Februar-Nummer der «Camera» (S. 64) auf den neuen Film «Orpheus» von Jean Cocteau hingewiesen. In der Zwischenzeit war es uns möglich, in einem Interview mit Jean Cocteau noch Näheres über den im Entstehen begriffenen Film zu erfahren und auch einige sehr interessante Filmaufnahmen zu erhalten, die wir hier veröffentlichen.*

DIE REDAKTION

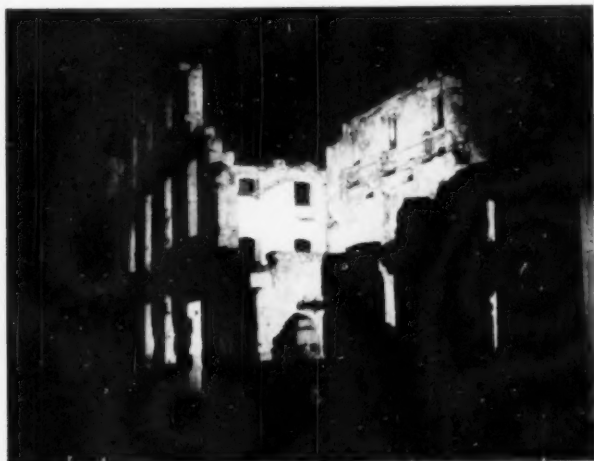
Außerst eigenartige Aufnahmen entstanden in den verheerten und verlassenen Ruinen der Militärschule von Saint-Cyr, die im Jahre 1944, als es galt, die Zugänge zur Normandie aufs strengste zu sperren, durch Luftbombardemente zerstört wurde.

In diesen Trümmern fand Jean Cocteau die einsamen, öden Blickfelder, die den Eingang zur Unterwelt charakterisieren. Christian Bérard, der ursprünglich diese Szenerien errichten sollte, war eben gestorben. Da kam Cocteau auf den Gedanken, daß ihm unsere außerordentliche Gegenwart ohne Schwierigkeiten apokalyptische Aspekte liefern könnte.

In diese überraschend lautlose Ruinen stellt er die Zwischenregion, die sich zwischen dem Leben und dem Tod befindet. Hier, beim Durchqueren dieser Zone, gehen der Tod und seine Begleiter in die sichtbare Form; hier ist es auch, wo die Gestorbenen noch eine kleine Weile eine zeitliche Gestalt beibehalten, als Folge — so sagt uns Jean Cocteau — der Macht der Gewohnheit, der beruflichen Verunstaltung (des Lebens!); von der es so schwer sein muß, sich frei zu machen!

Da Orpheus einigen von diesen Halb-Gespstern begegnet, fragt er: «Leben sie?» Man antwortet ihm: «Sie meinen es!»

Diese Szenen wurden im Laufe von vier Abenden und vier Nächten im heftigen und zugleich unwahren, Licht- und Schattenschläge projizierenden Feuer der Scheinwerfer gedreht. Die Szenerie war un-



La zone mystérieuse, vestibule du domaine de la Mort  
The mysterious Zone, approach to the Domain of Death  
Die geheimnisvolle Zone, der Vorhof des Totenreiches

Orphée et Heurtebise: Jean Marais et François Périer  
Orpheus and Heurtebise: Jean Marais and François Périer  
Orpheus and Heurtebise: Jean Marais and François Périer

PHOTOS: ROGER CORBEAU



ter der unheimlichen Gewalt dieser Beleuchtung wahrhaft aufer-  
ordentlich: zerrissene Fassaden, Mauerstücke in Fetzen, Treppen, die  
at einmal nicht mehr weitergehen ...; und überall zeichneten sich  
Schattenlagerungen ab und Flecken fremdartiger Farben an diesen  
geplatzten, von Feuerbrunst ausgeglühten, vom Regen zermürbten  
Mauerwerken.

In dieser doppeldeutigen Zone der Erscheinungen und der Entrückungen sind die kinematographischen Effekte zahlreich und packend; aber jeder dieser Kunstgriffe ist unmittelbar Er-*re*-Wirkung und erfolgt ohne jegliches Dazwischentreten der Trickmaschine oder der Apparaturen des Laboratoriums. Es ist das photographische Bilden mit seinen sinnreichen und subtilen Möglichkeiten und Hilfsmitteln, das bei diesem Verfahren die erste Stelle einnimmt.

So wird man in einer Szene zwischen François Perrier (idem Chantleur des Todes) und Jean Marais als Orpheus sehen, wie der (tote) Perrier aus der Seite seines (lebenden) Gefährten unbeweglich schreitet – oder eigentlich näher rückt. Die beiden Partner, jeder für sich gedreht, wurden durch das Prinzip der „Durchsichtigkeit“ einander an die Seite gestellt. Erzielt wird dieser Effekt dank der neuen amerikanischen Maschine – mit vollkommener Fixierung für Spiegelaufnahmen –. Die bei der Zusammenfassung eines photographierten und eines wirklichen Wesens erreichte Präzision ist überaus vollkommen.

Der Tod hält hier, in einer verwüsteten Holzhütte, gewissermaßen einen Kommandoposten inne; dies ist die Stelle, wo er in Erscheinung tritt, um nach der Welt der Lebenden auszufahren; hier entsteigt er dem Nichts – einem Spiegel oder einem System von Spiegeln. – End hier ist es auch, wo Orpheus die Erlaubnis erhält, ins Leben zurückzukehren – umgewandelten Gesichts. Hier stützt das Tribunal über dem Tod zu Gericht. Und hier taucht Jean Marsac seine Hände in einen Feg mit 400 Kilogramm Quecksilber, als erstes Zeichen seines Entschlusses ... denn der undurchsichtige Merkur entruckt die Hände nach und nach, nach Maßgabe, Untertauschens; der Effekt einer fortschreitenden Auflösung ist bestehend und die Reflexe und das Zittern an der Oberfläche des flüssigen Metalls gleichen der Szene etwas unsagbar Verwirrendes mit.

Aber Jean Cocteau hat diese Wirkungen so gewollt, daß sie einfach sind und wie von selbst. In der Tat, bei den übernatürlichen Wesen,

denen wir auf der Leinwand begegnen werden, sind dies die gebräuchlichen und üblichen Maßnahmen zu erscheinen und sich zu betragen. Wir haben gesagt, alle Umbildungen der Wirklichkeit seien unmittelbar ... / jedesmal sind es Embildungskraft, Scharfsinnigkeit und Erfindungs-gabe gewesen, denen es zukam, alle die Aufgaben zu lösen, die der Dichter Certeau dem Chef-Opérateur Nicolas Hayer stellte, dessen Gewandtheit ihn tatsächlich die Kunstgriffe und Listen finden ließ, die es ermöglichten, mit Licht und Schatten auf der empfindlichen Bromsübersicht zu spielen.

Vor allem verwendet er diese Kunstgriffe prunklos und ohne sie ausströmlen und ohne das Unerwartete und Phantastische herauszutreiben. Denn allem voran hat er verstanden wollen, daß sein Film den Anstrich einer außerordentlichen, verwirrenden und mysteriösen Fremdartigkeit erhalte. Der Ton der Erzählung ist natürlich und schlicht, und wenn es in ihrem Verlauf Lucken hat und gleichsam Unterbreche, so deswegen, weil es auch hier Dinge gibt, um die wir nicht wissen.<sup>4</sup>

Um seine Erzählung gefällig zu machen, wollte Cocteau, daß die Gottesfrage etwas uns ganz Nahetretendes werde. Deshalb entlehnt er mancherlei der uns umgebenden Mythologie der Moderne.

Die Stimme des Rundfunks, Elektrizitätsspannen, Säuberungsgerichte, die für uns etwas Gewöhnliches sind, reichen dennoch über uns hinaus, von Ratseln schwer, die wir nicht ergründen!

So hat denn auch im Film alles den Anschein des Ueblichen und Normalen. Es ist gesagt worden, man sähe darin Engel. Es ist ein Irrtum. François Périer ist nicht ein Engel: er ist ein junger gestorbener Student, den der Tod als Chauffeur beschäftigt.

Das Lichtspiel ist in Orpheus sozusagen lediglich eine besondere Schritt, die von einem Dichter gewählt und verwendet wurde. Es muß in Abrede gestellt werden, daß ein solcher, durch den Geist der Poesie inspirierter Film ein gewagtes oder hingenotigtes Unternehmen sei. Da es auch verschiedene Arten Musik und Literatur gibt, ist es wohl recht, daß es auch bei den Filmen Erzeugnisse rein industriellen Charakters geben mag, oder solche, die von einigen durch Verfälschung von Theaterstücken hergestellt werden. Aber es soll auch Platz sein für jene, die anspruchsvoller Kunstausdruck sind, von Dichtern erschaut und erzählt.

Pierre Michaux

### Großer internationaler Photo-Wettbewerb 1950

Die CAMERA. Internationale Monatszeitschrift für Photographie und Film, erscheint seit 1968 zweimal monatlich als Photowettbewerb für Einsteiger, Fortgeschrittene und Amateure. Zweck dieser Wettbewerbe ist die besten Fotografien aus allen Ländern kennenzulernen und aus einer Fülle von Fotomaterial die bestmöglichsten Bilder für eine Ausstellung zu wählen. Die CAMERA ermöglicht es, ein eigenes Wettbewerbsjahr als Fotographierenden sein, um dem sich die bekanntesten Namen mit dem stillen Schwebeschild und die Taugen mit deren Meistern messen können. Eine internationale Jury, bestehend aus den Herren David Maselet, Paul Frankenberg, Josef Ströhm, Michael (Hahnel), Adolf Lazi, Stuttgart (Hahnel), Dr. Fritz Lorenz, München und Walter Lang, Bad-Kaisersberg, wählt die CAMERA, die Beste. Die Publikation ist kostenlos.

Jedermann kann sich mit sechs Photos an diesem Wettbewerb beteiligen (handkolorierte Aufnahmen und Farbladspostkarte sind nicht zulässig). Die Photos und Briefe müssen im Format von mindestens 10 x 7 cm und höchstens 30 x 20 cm frankiert einwachen an: 4 AMIBB, Internationales Photowettbewerb, Intern. Schweiz, Schaffhausen, Postfach 100, 1. September 1930.

## Grand concours international de photographie 1950

La compétition internationale rassemble des membres issus : Stuttgart (Marcel), Paris (Francis), Bruno Stefani (Milan) (Italie), Adolf East, Staigart (Allemagne). Du côté de Lucerne (Suisse) et Walter Auld, rédacteur de CAMEBA, sélectionnent les photos. En plus des diplômes et des distinctions prévues, une somme de 100 francs sera répartie entre ceux qui auront les plus qualifiés, selon le talent de chacun. Les gagnants recevront également un diplôme d'honneur. L'argent récolté couvrira la CAMEBA mais on prévoit en outre une grande exposition.

Chaque photographe peut participer à ce concours en présentant six photos (les photos colorées à la main et les diapositives en couleur ne sont pas admises). Les photos non collectées et d'un format minimum de 16 x 24 cm et maximum de 28 x 36 cm seront acceptées. Les photos doivent être envoyées par la poste au photographe. Inverna (Suisse). Dernière date d'envoi : 30 septembre 1970.

## Great International Photographic Competition 1950

1036 *International Taxes*

CAMIHA - the international magazine for photography and moving picture, is organizing an International Photographic Competition for professional and amateur photographers. The purpose of this competition is to discover the best photographers of all countries and to choose from the mass of entries the best photographs for publication in CAMIHA. It is to be a competition for all photographers, in which the young and their masters, the famous names and those as yet unknown, can match their skill.

The photographs will be selected by an international jury consisting of the following: Daniel Mascler (Paris (France)), Bruno Stefani, Milan (Italy), Adolf Lazi, Stuttgart (Germany), Dr. Zekker, Lucerne (Switzerland), and Walter Laubli, Editor of AMI, BA.

Each photographer may submit as many as six photographs in this competition (black-and-white photographs and colour transparencies will not be accepted). Photographs should be transmitted and between 8 x 10 inches and 12 x 16 inches in size. They should be sent post paid to: CAME RA, International Photography Competition, Interne, Switzerland. Closing date for entries: September 10th, 1980.



Photo: Kosti Raad Max





## Photographen unter sich

## Les photographes entre eux

## Photographers' notes

Dieses Bild verdanke ich einem Spaziergang an einem Sonntagmorgen. Die Strahlen der durch die Morgennebel brechenden Sonne ließen die dünnen Blätter am Boden hell aufleuchten. Ich bestimmte auf der Maßscheibe der Rolleiflex den Ausschnitt. Halb hinter dem Baume rechts versteckt — Blende des Apparates auf  $\frac{1}{16}$ , Verschluss auf  $\frac{1}{100}$  Sekunde eingestellt — lauerte ich auf eventuelle Spaziergänger, die mir das Bild beleben sollten. Der Hund kam zuerst, ich hatte mit ihm »Vorlieb« genommen, doch trieb er sich immer, ohne Rücksicht auf meinen Bildaufbau, im »Ausschnitt« herum. Da — ahnungslos marschierte meine ersuchte Staffage in das Bild hinein. »Klicks« — festgehalten — zur dauernden Erinnerung.

Cette photo, je la dois à une promenade que j'ai faite un dimanche matin. Les rayons du soleil pénétrant à travers la brume matinale éclairaient vivement les feuilles mortes gisant par terre. Dans le verre de mon Rolleiflex, j'ai choisi la vue qui me plaisait. A demi caché derrière un arbre à droite, diaphragme ouvert à  $\frac{1}{16}$ , un temps de pose de  $\frac{1}{100}$  sec., je me tenais à l'affût guettant l'arrivée d'un passant éventuel qui animerait ma prise de vue. Le chien arriva d'abord, et j'aurais pu me tirer d'affaire avec lui; malheureusement il allait et venait dans mon champ de vision sans faire aucun cas de la composition de ma photo. Puis sans rien soupçonner de son rôle, le figurant désiré entra dans le cadre que je lui avais choisi et »clac« — le voilà saisi à tout jamais.

I took this picture while out for a walk one Sunday morning. The rays of the sun breaking through the morning mist brightly lit up the withered leaves lying on the ground. In the viewfinder of my Rolleiflex I decided on the view I wanted to take. Half hidden behind the tree on the right, aperture set at  $\frac{1}{16}$ , shutter at  $\frac{1}{100}$  sec., I laid in wait for a passer-by to give the right touch of life to my picture. First or all came the dog; I could just have managed with him but he wandered around "in my viewfinder" without any thought for the composition of my photograph. Then, all unsuspecting, the necessary figure walked right into the picture. »Clicks, captured "for the rest of eternity".





Photos und Text von Albert Winkler

Photos et texte par Albert Winkler

Photographs and text by Albert Winkler

Die Bestimmtheit und die Eleganz der Bewegungen der Hände des Polizisten waren schuld, daß ich mich, ungeachtet des dichten Verkehrs, vor seiner Kanzel aufstellte. Das Thema »der Polizist« bestimmte den Bildwinkel von unten, um ihn als Beherrscher des Verkehrs erscheinen zu lassen. Die Rolleiflex scharf eingestellt. Blende f/8, Verschuß auf  $\frac{1}{250}$  Sekunde, wartete ich auf die Bewegung, die diesen Eindruck noch verstärkte. »Klick« — da war sie, sie brachte ein Auto zum Stehen und löste indirekt meinen Verschuß aus.

Ce fut un agent dont les mains dessinaient des mouvements précis et élégants qui me décida à établir mon appareil près son refuge, devant lequel je restai complètement indifférent à l'intense circulation. Le thème »l'agent« a nécessité une vue prise d'en bas pour le détacher, lui, le maître de la circulation, de la masse anonyme des passants. Mon Rolleiflex bien mis au point, diaphragme f/8, un temps de pose limité à  $\frac{1}{250}$  sec., j'attendis le geste qui rehausserait encore cette impression de maîtrise. »Clic« — le voilà, faisant arrêter une auto et en même temps déclanchant indirectement mon obturateur.

The precision and smartness of the movements of the policeman's hands were the reason for my setting up my camera in front of his stand with complete disregard for the heavy traffic. The subject, "The Policeman", made it imperative to take the picture from below in order to show him dominating the traffic. With my Rolleiflex sharply focussed, aperture f/8, shutter at  $\frac{1}{250}$  sec., I waited for the movement that would heighten this impression even more. "Click", there it was, bringing a car to a standstill and indirectly causing my shutter to be released.

## Rendez-vous mit dem Französischen Film in Zürich

Filmfeste sind turbulente Szenen in der babylonischen Vermessenheit riesiger Hotels, in dublettenschimmernden, parfümschwangeren Foyers protziger Lichtspieltheater, pomposé Auftritte, die das Intime ins Scheinwerferlicht stellen und mit ihren Schleppen die Poesie zusammenwischen... weil sie ein wenig verstaubt sein muß, Filmfeste... In Zürich war es das Fest des Films. Und dazu noch des Französischen. Ein fast privates Ereignis, ohne den Wellenwurf der Organisationsmaschine, voller charmanter Improvisationen. Keine lauten Plakate, kein kreischender Empfang an der Eisenbahn. Lediglich eine Taube flatterte in die Bahnhofshalle, als wir ankamen, flog auf den Stromabnehmer der Lokomotive, fiel vom elektrischen Schlag getroffen aufs Geleise und wurde von der manovrierenden Maschine gleich einer in den Traum gesunkenen Seele überfahren. Auf der Limmat trieb ein totes Tier – war's ein Hund?, war's ein Hahn? – der rosaroten Haarschleife eines Mädchens nach. Der Geist Jean Cocteaus spreitete seine zerbrechlichen Flügel über den Knotenpunkt des Lebens, noch ehe der Prinz der modernen Kunst gekommen war, die Rockarmel über seinen schmalen Handgelenken zurückzukrempeln und diese Stadt noch kostbarer lebendig zu machen, die mit dem See und den Segeln über dem See und den Bergen über den Segeln ihre automatisierte Nervosität umspielt, mit tausend schweizerischen Bodenständigkeit das Unwirkliche ihres übersteigerten Daseins herausarbeitet.

In diesem Zürich improvisieren ist unmöglich (und bezaubernd) wie das Photographieren mit einer Zigarettenschachtel: man versucht es dennoch – und staunt, daß es klickt gibt... (Vielleicht hat man sie zuvor darin versorgt.) Trick? – «Imagination!», sagt Jean Cocteau und setzt aus einigen Dutzend Spiegelscherben einen großen Wandspiegel zusammen: vollkommen und sprunghaft. Er blüht erst ein zerbrechendes Spiegelglas und setzt den Streifen verkehrt ein, sod daß er rückwärts abläuft. Die Scherben springen zurück ins Ganze, als hätten sie ihr Leben lang nichts anderes getan... Da läuft «Le sang des Bêtes»: ein vernünftiger, krasser Schlachthaus-Dokumentarfilm. Endlich sehen wir einmal, woher das Beefsteack kommt, wieviel Kalber in Strömen aus dem ritisch ratsch kopflosen Rumpf bluten und dann noch einmal auf die Beine springen müssen mit ihren zuckenden Nerven, damit ein jeder zum Abendbrot sein Stückchen Leberlein erhält. Das Matinée-Publikum pfeift empor, Nichts leichter, als es zu befriedigen. Blut gegen Blut. Man schickt, abgefüllt in ein paar Kilometer lebender Mädchenadern, ein junges Filmstarblut auf die Bühne und läßt es einige Belanglosigkeiten über die «difficultés du cinéma français» plaudern. Bis wir im Saal friedlich wie schlachtbare Kalber, selber die stannenden Augen rollen. Wir waren bezaubert. Erhielten weder Karten noch Programm – nach Programm. Und wollten der Unfrance-Film und dem ruhigen Initianten Paul Rothenhauser schon böse sein. Aber dann war es unglaublich reizvoll über blühend hübsche Helferinnen, die plötzlich auftauchten und verschwanden, über Colette, Sabine, Silvia, und wie sie alle heißen mochten, in diese organisatorische Halbwelt vorzustößen, in der die Kunstgäste des diskreten Arrangements, Mme In der Mauer vom Cinéma Nord-Süd, sich in die Bohème ihres blauen Halbstücks hüllte, als liefen alle Fäden der Filmwoche darin zusammen... in diesem zierlichen Krimskrams hin- und her- und nitzuschlabbern zwischen dem eleganten Baum au Lac und der alles, Kraut und Kabis, Künstler und Kritiker versammelnden Librairie Française, wo die schminkele, aufreizend natürliche, reizend kindliche Darstellerin der «Gigi», Danièle Delorme auf offener Straße auf einen Kirchenstuhl stieg um die Trieblore vor den Laden zu hängen... es war unglaublich reizvoll, sagten wir, im Keller unter dieser Buchhandlung (Cocteau meinte dazu: «seulement les lieux trop petits ne sont pas trop grands») mit der kleinen «Marie du Port» mit Nicole Courcelle auf einer Kiste zu sitzen und sich plötz-

lich dabei ertappen, wie man einander den versierten Interviewer und den großen Star vorspielt.

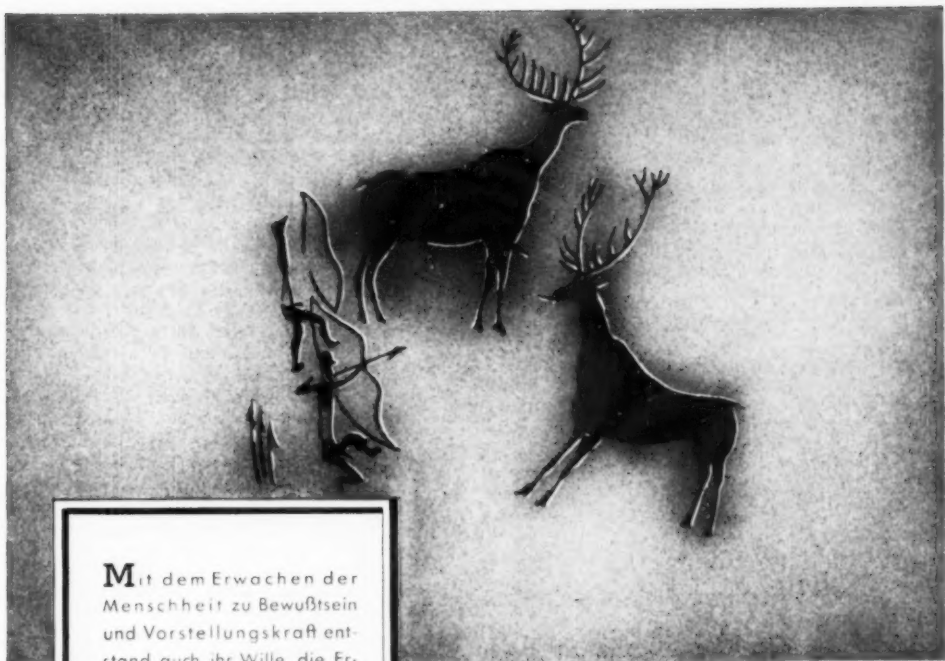
Aber nun zum

### Film der Filme.

der umso herzhafter zusammengeschnitten werden darf, als die Summe ihrer vorgeführten Produktionen doch weit weniger wog als die persönliche Anwesenheit der Nicole Stéphane, Danièle Delorme, Nicole Courcelle, Ray Ventura, Edouard Dermithe, der Regisseure René Clair, Jean Cocteau, Jacques Becker und E. E. Reinert, die, begleitet von den guten Erinnerungen, die mit ihrem Namen verknüpft sind, bald Geist und bald Begeisterung um sich verbreiteten. Sie haben zwar vieles auf die Zürcher Leinwand gebracht, aber nur wenig hat uns ganz gefallen. Das Bessere wird der Feind des Guten, und wer während einer Woche an die 20 Filme sieht, arbeitet, sod daß gerade der «Entspannungsfilm», das Mittelmaßliche ihn am meisten ermüdet. Immerhin haben wir festgestellt, daß in diesen Produktionen einer kurzen Epoche der Nachkriegsfilm bereits überwunden, und daß in ihnen eine außerordentliche Vielfalt, eine ausgesprochene Individualität zu finden ist. «Wer vieles bringt, wird manches bringen», darf man wohl mit Goethes Faustvorspiel hierzu sagen und das Wort dann auch gleich auf René Clairs «Beauté du Diable» anwenden. Denn ganz verschließen kann man sich diesem mit allzu großer Spannung erwarteten Film doch nicht. Aber das ist alles: ein paar rosarote Tupfen im Griesgram der Seele, weil man dann und wann befreit über den entrümpelten deutschen Goetherepekt lachen konnte. Aber schließlich kann das Werk die mit der Wahl des Faust-Themas hineingewurzelte Metaphysik weder meistern noch im weiten Bogen einer bezaubernden Leichtfertigkeit umgehen. Das französische Publikum wird das Schwankhafte zwar leichter akzeptieren als unser mit den weisheitstriefenden Phiden des alten Faust großgezogenen deutscher Kulturkreis. Doch kommen wir andererseits auch in den Gemüß einiger entzückend umherpflügender Reminiszenzen, die dem «Nichtgoetheaner» verloren gehen und für ihn «La Beauté du Diable» zu irgend einem humoresken Spielfilm machen, der nun einmal das Spielen mit dem verbotenen philosophischen Feuerlein nicht lassen kann. Michel Simon gestaltet anfangs einen dicksackigen Prof. Faust und Gérard Philipe den hübschen Diener des Bösen. Dann tauschen die beiden Figuren den Leib, sod daß Michel Simon im Körper Fausts nun ein tollpöcher Mephisto ist, während Gérard Philipe als junglinghafter Henri aus Sandgruben Gold macht, erst ein zigeunerisches Gretchen, dann die Landesfürstin liebt, die er, nachdem er das böse Ende im Zauberspiegel (eine hervorragende Aufnahme) vorausgesehen, mit samt dem Gold vernichtet, um mit seiner Zigane und ihrem Wohnwagen in ein zuckersüßes happy end zu fahren... Obgleich darin jener René Clair, der, in der Balkonloge des Lebens sitzend, das Publikum und dessen Welt nach seiner hebevoll-spöttischen Zauberpfeife tanzen läßt, vernüfft wird, mokiert sich «La Beauté du Diable» dennoch über unsere ernsthaften Bedenken mit so viel Unbekümmertheit, daß uns der Streifen in angenehmer Erinnerung bleiben kann.

Als ein hübsches, etwas wackliges Portal ist er am Anfang der Filmwoche gestanden. Dann kroch man nach einem bald mehr, bald minder sinnreichen Hin und Her hinauf zum Kreuze unseres Kleinkrits und in das peinvolle «Lat à deux Places» des Pariser Büroisten Bomvin, der zu spät zum «Rendez-vous avec la Chance» gekommen ist, indessen ihn E. E. Reinert unter diesem Doppeltitel zur allgemeinen menschlichen, dramatischen Synthese der Schwachheit geworden – Gutmutigkeit macht. Und endlich, nach einem tiefen Sprung in Jean Cocteaus großartige Meditation über den Tod, fiel man mit «Orphée» durch den noch einmal gefundenen Ausgang der Unterwelt auf die Landstraße des Alltags zurück.

Auf diese beiden Werke und auf die Kommentare, die uns Reinert und



46

Mit dem Erwachen der Menschheit zu Bewußtsein und Vorstellungskraft entstand auch ihr Wille, die Erscheinungsformen der Umwelt im Bilde zu bannen. Dieser menschliche Urtrieb hat in Zehntausenden von Jahren nichts von seiner gestaltenden Kraft verloren, mag die Technik auch die primitiven Steinwerkzeuge in vollkommene Geräte von höchster Präzision verwandelt haben.

Diluviale Alpera-Kunst, gefertigt mit Aurignac-Steinwerkzeugen  
(ca. 20000 v. Chr.)

*Leica*

die Kamera  
unserer Zeit



1

ERNST LEITZ, OPTISCHE WERKE, WETZLAR

Coutreau dazu geben, werden wir demnächst noch gesondert zu sprechen kommen.

« Un Homme marche dans la Ville » ist ein Film Marcel Pagnol's, der uns aus « Dédé d'Aviers » als Schauspieler in bester Erinnerung ist. Es ist der Streifen der Filmwoche, in dem am meisten geraucht, getrunken und ins Bett gegangen wird. Es ist eine Sinfonie der naiven, tierhaften Wohlmut, zwischen Elendviertel und gelöster Baumwolle eingepfeifter Proletariat. Ihre maschinelle Zugellosigkeit ergreift so, daß es einen um die Mitte der Vorführung herum in allen Gliedern zuckt, es ihnen draußen im Foyer, wenigstens was das Rauchen anbetrifft, eine Zigarette lang gleich zu tun. Wir sehen Männer und Frauen, die durch die Hafenstadt laufen, die einander über den Weg, einander ins Geheg, einander über Leib und Leben hinweg gehen, als suchten sie hinter alledem lediglich ein Stück Brot. Man zeigt uns ein Dutzend ruffranzösischer Menschen, die auf ausgezeichneten Photographien in gewundenen Treppenhäusern, in turmtiefen Trokendoaks auf und ab durch einen echten, schreiend wahren Realismus schreiten, der auf die Übertragung ins Kunstwerkliche zu seinem Nachteil verzichtet.

Vollig uns Untertrügliche mündet die Reprise der « Amants de Verone », eine wohlfeile geistige Zwischenverpflügung, zu der man Shakespeares « Romeo und Julia »-Motiv an der historischen Stätte zu Blutsuppe und Konfittere eingekocht hat. Schade, daß André Cayette nichts anderes einfiel, als mit dem glänzenden Dialog von Jacques Prévert, und mit glänzenden Darstellern einem unbegreiflichen, die ironischen Mittel des Films vergessenden, gut photographierten Theatralstil zu verfallen. Da war Jean Boyers musikalische Komödie « Nous irons à Paris » mit Ray Ventura und seinem Orchester eine bedeutend bekommlichere Speise. Man konnte mit den Ohren schmausen, mit dem Zwerchfell heitere Miene machen und als Dreingabe mit den drei jungen Künstlern erst noch glücklich sein, die über einen ausgemusterten Geheimwender den Weg ins Ohr der Herzen fanden.

Jacques Beckers, des Regisseurs von « Rendez-vous de Juillet », Geschichte vom jungen Arbeiterhepaar « Antoine et Antoinette », das ein Zehntel des großen Loses gewinnt, verliert und wiederfindet, fehlt lediglich der Griff in die Tiefe, der den Film — der nicht mehr ein Unterhaltungstück und noch kein soziales Drama ist — über den vorzüglichen Durchschnitt erhebe.

Um's Gewonnenwerden ging es auch René Clairs « Million » aus dem Jahre 1931, wobei hier allerdings der Tanz um das große Los nicht vom Zinngeschirr der Einzimmerwohnung, sondern von der Operettenmusik der leichtgeschürzten Zwischenkriegszeit begleitet wurde. Als weitere Clair-Reprise sahen wir das magische « Paris qui dort » aus dem Jahre 1923: ein Wiedersehen mit der köstlichen Gestik des Stummfilms.

Eine besondere Note erhielt die Festwoche auch durch die übrigen gepflegten Vor-, Kurz- und Dokumentarfilme. Durch J. Mitry's « Pacific 231 » nach Arthur Honegger durch einen « Fan Gogh » nach Gemälden, durch einen gezeichneten « Petit Soldat » und überhaupt durch einige petits riens, die wir überhupfen.

Endlich wäre nun noch von Jean Daxayres « Vendetta en Camargue » mit Brigitte Aubert (dem ersten französischen « Wildwester ») etwas weniger und von Henri Calefs Kriminalfilm « La Sourcière » mit François Perier und Bernard Blier etwas mehr und von H. G. Clouzots (er hatte mit « Manon » viel Besseres geleistet) Schwanek « Miquette et sa Mère » mit Louis Jouvet und Danielle Delorme ebenfalls noch etwas zu sagen, wenn wir den verbleibenden Platz nicht für Marcel Carnés « Marie du Port » aufge-part hätten. Denn hier finden wir die glänzend debutierende Nicole Courcelle an der Seite Jean Gabin's in einem Film, der zwar keine Probleme wälzt, dafür aber die bewährte französische Tradition der Milieuschilderung und der Charakterzeichnung mit individueller Verwe und moralischer Ungleichheit weiterführt. Carné geht diesmal geschickt an der Peripherie der ausgetretenen Hafenromantik entlang und zeigt mit trockenem Humor, daß der französische Film ausschließlich von den Liebes- und Ehebrüchen lebt, die der Durchschnittsbürger zur Betäubung seiner eigenen Feigheit am Samstagabend zu sehen wünscht.

Eduard Wahl.

## MITTEILUNGEN

### Das Jahresereignis der deutschen Photographie

Wahrscheinlich wird es mehr als ein Jahresereignis werden, nämlich Repräsentation und Rechenschaft alles dessen, was deutsche photographische Technik, Anwendung und Kunst heute wieder leisten. Ein kühner Plan. Entstanden aus der Erkenntnis, daß photographische Erzeugnisse auf allgemeinen Messen zwischen Maschinen, Möbeln und Textilien leicht untergehen, will man sich hinfür von allen generellen Veranstaltungen fernhalten, aber einmal im Jahr umfassend und geschlossen zeigen, was man eben stolz zeigen kann. Das Jahr 1950 ist ein neuer Anfang und daher besonders bedeutungsvoll. Was in den *Kölner Messhallen* entsteht, wird viel mehr als nur eine Fachmesse, erst durch die ausstellungstechnisch fesselnd aufgemachte Einführungsschau in alle Gebiete der Photographie wird die „Photo- und Kino-Ausstellung Köln 1950“ zum Magnet für jedermann werden. Zehn inhaltvolle, ereignisreiche Tage, die noch fern scheinen. Aber die Initiatoren und Organisatoren, die Photofachleute, Architekten und Gestalter wirken seit Monaten am Gelingen des großen Unterfangens. Hier soll wirklich eine neue, zusätzliche „Initialzündung“ für alles, was Photographie heißt, gestartet werden. Es soll die neue Generation mit einer « Wunderwelt und Wirklichkeit » vertraut gemacht werden, deren Fülle, deren sichtbares und geheimes Wirken niemand recht ahnen, geschweige denn genau wissen kann. Auch sollen die der Photographie durch Krieg und Entfremdung Entfremdeten wieder zu ihr zurückgeführt werden. So wichtig und breit natürlich der Boden ist, den die riesige Gemeinde der Amateure schafft, so sehr gerade der Liebhaberphotograph von der Veranstaltung begeistert sein wird — der tiefere Sinn der Einführungsschau liegt darin, jedermann, also auch dem Manne hinter dem Behördenscheitisch, dem Industriellen, Ingenieur, Wissenschaftler, Kaufmann, Richter, Lehrer, kurz allen Berufen, klarzumachen, wie und wo überall die Photographie helfend, fordernd, aufklärend, segensreich zum Freund und Helfer des Menschen ward. Deshalb die große geistig-visuelle Einführungsschau, die L. Fritz Gruber in Planung und Aufbau leitet.

Es soll nicht verschwiegen werden: selbst Menschen von reifer Bildung sehen oft in der Photographie nicht mehr als Amusement und Luxus; über ein Gelegenheitsphoto und ein Paßbild vermag sich ihre Vision nicht zu erheben. Die einfachen Begriffe und Verfahren, die gerade ihren Beruf vervollkommen und erleichtern konnten, sind ihnen unbekannt. Die Photo- und Kino-Ausstellung Köln 1950 wird sie überraschend lehren, daß ihnen hier Methoden billig benutzbar, aber von ungeheurem Wert geboten werden, ja, daß wir allenthalben geradezu hilflos wären, gäbe es nicht die Photographie. Die Amateurphotographie, die Berufsbilderei, die Preispotographie, das Reproduktionswesen, die Dokumentation, das Riesengebiet der Wissenschaft, Medizin, Naturkunde, Verbrechenbekämpfung, Unterricht öffentlicher Dienst und der Film, sie alle werden in typischen Leistungen demonstriert werden.

Und dann betritt dieser Besucher die Photo-Messe. Daß die photographische Industrie auf ihren Ständen ihre neuesten Spitzenentwicklungen demonstrieren wird, ist selbstverständlich. Vom kleinsten, anziehend aufgemachten Stand bis zum imposanten Groß-Pavillon sind diese entwerfenden und gestaltenden Bemühungen seit langem im Gange. Und es darf gesagt werden, noch nie hat man diese Industrie so vollständig und eindrucksvoll zusammengesehen. Damit soll ein Weiteres offenbar werden: Die Photo-Industrie (und auch die Kinetotechnik, die dazu gehört) ist in der Tat eine Industrie, eine weitverzweigte und bedeutende Industrie. Die Zahl der in ihr Beschäftigten, die Summen, die umgesetzt, die Beträge, die durch Export hereingebracht werden, nicht zuletzt das hohe Ansehen, das die deutsche Photo-Industrie umgeschmeißelt noch überall in der Welt genießt (wer zählt die Nachahmungen . . . ?) — sie werden jedem Besucher deutlich machen, was Erfindergeist, Präzisionsarbeit und gestalterische Begabung eines geschlagenen Volkes zustandebringen.

Vieles andere wird auf der Ausstellung noch zu sehen sein, eine Leistungsschau der Amateure- und Berufslichtbildner von einmaliger Wertauflese, eine Werbestraße der Photographies, in der die namhaftesten Markenfirmen aller Branchen vorführen werden, in welcher Weise die Photographie hilft, ihre Waren zu verkaufen. Endlich wird das bekannteste und umschwärmteste, leider zurzeit sehr krisenbedrohte Kind der Photographie, die Kinematographie, oder sagen wir kurz der Film, einen Ehrenplatz erhalten, und Attraktionen besonderer Art harren da der Besucher.

Aber was kann man mehr als andeuten, 22 000 Quadratmeter Raum wird voll von Sehenswerthem sein. Das Thema heißt Photographie. Was ist sie doch? Die Ehrenhalle wird es sagen: «Die Photographie ist ein alter, nun verwirklichter Traum der Menschheit, das Vergangene im Bilde zu bannen und das Unsichtbare sichtbar zu machen. Sie ist eine Schöpfung aller Kulturenationen!»

Seien auch wir dabei — zwischen den Tagungen aller Fachverbände, den Uraufführungen in den Kölner Filmtheatern, den Veranstaltungen und Festlichkeiten aus Anlaß der Photo- und Kino-Ausstellung Köln 1950 in der 1900jährigen Domstadt — vom 6. bis 14. Mai.

## PHOTO-AUSSTELLUNGEN

### BALENARIO DE PANTICOSA 1950 IV SALON FOTOGRAFICO

15 Julio — 15 Agosto  
Ultimo Dia de Recepcion de Fotografias: 10 Julio 1950  
Adresse: IV Salon Fotografico — Balneario de Panticosa  
Don Jaime I, 18 — Zaragoza

### THE CAMERA CLUB OF JOHANNESBURG PRESENTS: THE THIRD WITWATERSRAND PHOTOGRAPHIC SALON

August 1950  
Last day for receiving entries: 31<sup>st</sup> July, 1950.  
Address: The Salon Secretary, P. O. Box 2285,  
Johannesburg.

### THE THIRD INTERNATIONAL EXHIBITION OF PICTORIAL PHOTOGRAPHY IN DENMARK

August 13<sup>th</sup> to 23<sup>rd</sup>, 1950  
Last Day for Receiving Prints, July 3<sup>rd</sup>, 1950.  
Address: The Society of Photography Art  
c/o Mr. Aage Rasmussen  
Havdrup, Denmark.

### THE PHOTOGRAPHIC SOCIETY OF AMERICA 1950 INTERNATIONAL EXHIBIT OF PHOTOGRAPHY

Closing date: September 16<sup>th</sup>, 1950  
Address: Ernest C. North, Exhibition Chairman,  
6209, Frederick Road, Baltimore 28, Maryland, U.S.A.

### XVIII<sup>th</sup> INTERNATIONAAL FOTOSALON «IRIS» ANTWERPEN

2<sup>nd</sup> to 18<sup>th</sup> September 1950  
Closing date: July 15<sup>th</sup>, 1950  
Address: Mr. L. Verbeke, 435, Laskbors Avenue,  
Deurne-Antwerpen, Holland.

### THE 34<sup>th</sup> SCOTTISH SALON OF PHOTOGRAPHY

7<sup>th</sup> to 21<sup>st</sup> October 1950  
Last Date for Receiving Entries: 26<sup>th</sup> August 1950.  
Address: John M. Mungo, Esq.,  
Mount Vernon  
Wormit, Dundee, Scotland

FILME · PLATTEN · ENTWICKLER



... der  
**Qualitäts-Film**  
für den verwöhnten Amateur

Zögern Sie nicht länger —  
lassen Sie Ihr Objektiv

## Transmax-vergüten!

Die allgemeinen Vorteile der Vergütung werden Ihnen bekannt sein — aber kennen Sie jene der *Transmax*-Vergütung?

*Transmax* ist eine Doppelvergütung.

Mit *Transmax* vergütete Optik hat größere Durchlässigkeit, da das Reflexionsvermögen auf ein Minimum von 0,4% vermindert wird.

Mit *Transmax* vergütete Optik erzeugt Bilder größerer Brillanz. (Besonders von Vorteil bei schwachem Licht und für Farbaufnahmen.)

Mit *Transmax* vergütete Flächen sind äußerst unempfindlich gegen chemische und mechanische Angriffe. Große Ritz- und Hartfestigkeit.

*Transmax* ist technisch überlegen und billiger!

**O. BURNAND, LAUSANNE**  
43, AV. DE MORGES





Er kommt sich vor  
wie ein Fotograf  
mit unvergüteter  
Optik. Lassen Sie  
Ihre Optik durch  
das Fachgeschäft  
definieren.



## THE ROYAL PHOTOGRAPHIC SOCIETY

Founded 1853 for the advancement of all  
branches of photography.

Membership open to all interested in  
photography, whatever their nationality.

A. R. P. S. (Associate) and F. R. P. S.  
(Fellow) are established qualifications  
throughout the world.

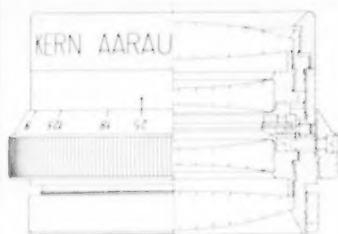
### THE PHOTOGRAPHIC JOURNAL

Indispensable to serious photographers:  
gratis to all members.

Information from:

THE SECRETARY, 16 PRINCES GATE  
LONDON S. W. 7, England

## APO-REPRO-LENS



**Kern**  
OPTIK

Kern, Schweiz

Bessere Schwarzweiß — und vor allem bessere Farb-  
Reproduktionen durch dieses neue, hochwertige apo-  
chromatische Reproduktions-Objektiv.

Speziell gerechnet und konstruiert um die höchsten An-  
forderungen der Reproduktions-Technik zu erfüllen:  
In den Vier-Konten von Kern Aarau durch Spezialisten  
hergestellt.

Mit dem bewährten AR-Baugang Kern versehen — schnell  
konstruktive Abbildung und Reflexfreiheit.

Brennweite 210 mm (f 8) und 300 mm (f 11), sofort  
lieferbar.

Verlangen Sie Prospektblatt APO-REPRO-LENS

**KERN & CO. AG., Optische Werke AARAU**

## Das ideale Heim

Schweizerische Monatsschrift für  
Haus, Wohnung und Garten

Vornehm illustriert und vorzüglich redigiert,  
bietet sie in ihrem reichen Inhalt Anregung  
und Belehrung, Freude und Unterhaltung.  
Jahrgang Fr. 22.— Einzelheft Fr. 2.20

### Aus dem Inhalt des April Heftes 1950

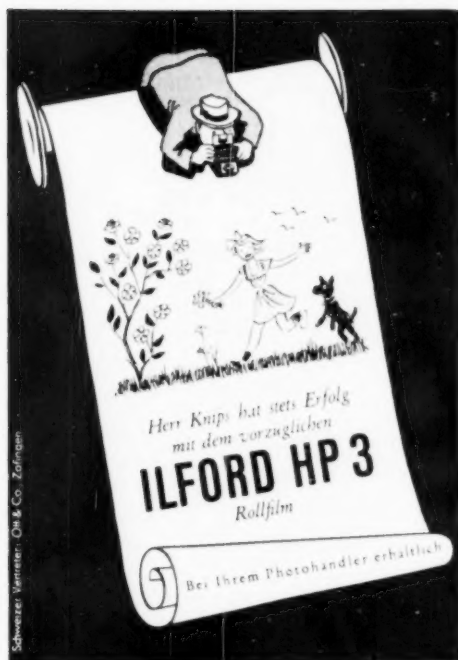
Bodenverbundenes Bauen — Wenn  
ein Haus reden könnte — „Garni-  
tur“ oder Gestaltung — Der ge-  
pflegte Innenraum in der Schweiz —  
Kleine Ballade des Lebens — Garten  
im Tessin — Sesam, öffne Dich!  
Ein Haus am Steilhang — Haus-  
sprache als Eigenschaft unseres Volks-  
tums — Das Badezimmer im Wohn-  
organismus — Heiserliche Keramik  
Was Frauen interessiert — was  
Frauen werden möchten — Haus- und  
Wohnberatung — Häuser des italie-  
nischen Winteraufbaus.

Einzelhefte  
gratis

Zu beziehen durch Buchhandlungen, Kioske oder direkt beim

**Verlag „Das ideale Heim“, Winterthur**  
Kornmattstrasse 13, Tel. (052) 2 27 33.

Bezugsquellen im Auslande werden gerne vermittelt



## U.S. CAMERA ANNUAL 1950

Das neue U.S. CAMERA-Jahrbuch 1950 enthält photographische Meisterwerke berühmter Namen aus Fachkreisen Amerikas und des Auslandes. Über 200 Seiten ausgesucht schöner Bilder, über 200 der neuesten Farbphotographien. Packende, große Bilder aus allen Teilen der Welt.

Format: 24 x 36 cm. Preis: sFr. 32.- \$ 7.50.

### RAYELLE FOREIGN TRADE SERVICE

5700 Oxford Street, Philadelphia 31, PA., U.S.A.

Bestellungen aus Europa nimmt entgegen:

VERLAG „CAMERA“, LUZERN (Schweiz)

Zu verkaufen

### Leica-Objektiv

Summar 1:2, Fr. 130.-. Mentor-Bellux-Kamera 6 x 9 cm, Tessar 1:3.5, Compur bis 1/2000, mit 6 Plattenkassetten, 1 Filmpackkassette, 1 Rollfilmkassette, GelbfILTER, Tasche Fr. 70.-. Alles gut erhalten.

Georg Siebold, Wangen bei Olten.

International in scope, yet as American as ham and eggs . . .

## PSA JOURNAL

This monthly official publication of the Photographic Society of America is available to photographers everywhere. Five dollars (U.S. funds \$ 5.00) buys *both* PSA JOURNAL for 12 months and a full year's membership in PSA. In other words, \$ 5 for a complete camera magazine and friendly association with accomplished photographers — a bargain in anybody's money.

Send name, address and \$ 5.00 to

**PHOTOGRAPHIC SOCIETY OF AMERICA, Inc.**

PSA JOURNAL, Kutztown, Penna., USA.

### Braucht Ihre Kamera Sonderzubehöre

wie Teleobjektive, Zwischenringe, Sonnenblenden, Spezialsucher etc. so besorge ich Ihnen dies in bester Ausführung und zu günstigen Bedingungen. • Blitzliche Synchronisation an allen Verschlussmodellen. Reparaturen an sämtlichen Photo- und Kinokameras.

### W. HÄRDI

Photomechanik, Uerkheim Aargau Suisse Telephone [064] 5 13 08



Farbenfilmkopien 16 mm

Filmtitel alle Formate

Filmkopien alle Formate

PRO CINÉ FILMLABOR, WÄDENSWIL Tel. 95 69 02

**Berücksichtigt bei Euren Einkäufen unsere Inserenten!**

## Fördert das kulturelle Leben der Schweiz!

Werdet Mitglieder des Schweizerischen Amateur-Photographen-Verbandes. Auskunft erteilen die Sektionen und der Zentralsekretär: Herr E. Boesiger, Denzlerstrasse 8, Bern.



*Die erste*

## VOIGTLÄNDER-NEUHEIT 1950

Eine neue Voigtlander-Kamera für Freunde des 6 x 9-Formats mit hohen Ansprüchen!

Objektive: Color-Heliar und Color-Skopar, beide f: 3,5/105 mm. Zwei modernste Anastigmaten aus der Reihe der Voigtlander-Neuschöpfungen mit überlegener Abbildungsleistung: gesteigertes Auflösungsvermögen (seitliche Bildteile!), erhöhte Brillanz durch Kontrastanhebung sowie vorbildliche Farbwiedergabe bei Farbaufnahmen (Korrektion der Farbaufspaltung). Alle Objektive mit Reflexschutz von erstaunlicher Härte.

Entfernungsmesser: Der neue, sehr helle Entfernungsmesser ist mit dem Sucher einblicksgleich (Meßsucher) / gewährleistet haargenaues Einstellen in Sekundenschnelle.

Technische Ausstattung: Compur-Rapid von 1 —  $\frac{1}{500}$  Sek. — Blitzlicht-Synchronisation — Selbstauslöser — Schnappschuß-Einstellung — Schärfentiefe-Uhr.

Alles das finden Sie in einem Kamerakörper von wohl einmalig schöner Linienführung, die den modernen Begriffen von technischer Schönheit voll und ganz entspricht.

Mit Color-Skopar Fr. 387.—

Mit Color-Heliar Fr. 438.—

Bereitschaftstasche Fr. 32.25

1. STEUERN

# **Voigtlander - BESSA II**

Nächstens bei Ihrem Photohändler!